



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ENTRE EL SER Y LA AUSENCIA
EN LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT DE EUGENE O'NEILL

TESINA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:
JESSICA MARLEN MARTÍNEZ CELIS DÍAZ

ASESOR:
DR. MARIO MURGIA ELIZALDE

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2022





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Como con cualquier logro en mi vida, primero quiero compartírselos y al mismo tiempo agradecerse los a mi mamá y a mi papá, la una y el otro siempre sosteniéndome cada mano y columpiándome cual niña hacia un futuro más grande.

A Jorge le debo el hábito de preguntar y un sentido de perseverancia que aún siento que me rebasa. Gracias por ser tan tenaz soporte.

A César le agradezco la confianza completa y la inclinación coincidente por la literatura, que ahora toma caminos variados. Me emociona no saber a dónde nos llevará.

Con Chester he aprendido los primeros cuidados y todos los días voy a atesorar su comprensión y cariño.

Por ti, Sebastián, mi vida está llena de luces, y nunca terminaré de agradecerte la compañía y el amor. Crecer a tu lado es el triunfo más gratificante.

Gracias a las demás personas involucradas en el proceso. Gracias, Tony, por darme la primera oportunidad de explorar mi interés por O'Neill. Gracias, Mario, pues para mí ha sido un gran honor este tiempo colmado de aprendizajes. Gracias, David, por esa atención al detalle que me sigue pareciendo asombrosa. Gracias a mis amigas y amigos de la carrera y fuera de ella. Qué emociones me llenan.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: Ausencia individual.....	5
Capítulo 2: En el paso de la ausencia.....	18
Capítulo 3: Lo femenino como ausencia	32
Conclusión	46
Referencias.....	49
Bibliografía	53

Introducción

El aspecto autobiográfico de *Long Day's Journey into Night* (a partir de ahora, *Journey*) no exhibe tanto un referente histórico, cuanto una innovación al teatro. Si bien su uso de elementos autobiográficos pauteó el camino del drama moderno, es más bien la profundidad psicológica de sus personajes lo que diferencia el trabajo de Eugene O'Neill.¹ *Journey*, cumbre de esa complejidad dramática, es una obra de teatro trágica y naturalista, que retrata a una familia en decadencia, la de los Tyrone. Entender la naturaleza trágica y naturalista de esta obra resulta de utilidad para identificar el efecto y la representación de la ausencia en ella.

En la tragedia moderna, la caída del héroe, quien tiene una conciencia reflexiva que no se ve en la tragedia clásica, viene del carácter, situación y acciones propias (Kierkegaard 46). Esta tragedia no conserva la herencia ni primer plano épicos de la tragedia antigua —aunque O'Neill sí encontró inspiración en las tragedias griegas como forma de transformar el teatro comercial de su época— (Burr 13-14). Esta obra también es naturalista en tanto que “las vidas de los personajes están inmersas en su entorno. La presentación y la producción detalladas se convierten en una dimensión dramática... Las relaciones entre personas y objetos se encuentran en un nivel profundamente interactivo, pues lo que está ahí de manera física, como espacio o como medio para vivir, es en sí un contexto social formado y formativo” (Williams en Chothia

¹ Sin intención de ofrecer una semblanza extensa, Eugene Gladstone O'Neill (1888-1953) fue el tercer hijo del actor James O'Neill y de Mary Ellen Quinlan. Su hermano mayor, James Jr., tuvo una corta carrera de actuación y luego vivió el resto de sus años bajo la influencia del alcohol. Otro hermano, Edmund, murió de sarampión antes de que Eugene hubiera nacido. Tras abandonar los estudios en Harvard, Eugene se unió al grupo de los *Provincetown Players*, donde comenzó su carrera literaria, buscando reformar el teatro de su tiempo. Fue el primer dramaturgo estadounidense en ganar el Premio Nobel de Literatura. Tras varias puestas en escena en Broadway y la producción de más de cincuenta obras —que se vio obstaculizada por el mal de Parkinson—, murió a los 65 años en el mismo lugar donde nació: en un hotel (Richards 10-50).

198).² La ausencia, en este contexto, se desprende de lo melancólico y cierto es que “[l]o trágico contiene una cierta melancolía” (Kierkegaard 48).³ En *Journey* este tono le confiere un significado mayor a la temporalidad y a la espacialidad, que ya de por sí son significativas en una obra de teatro donde la duración y la puesta en escena tienen limitaciones físicas, pero lo son más por el hecho de que O’Neill no quería que la obra se representara (Berlin 89).

Ese significado permite tanto problematizar los personajes como explorar el efecto recíproco entre ellos y su entorno temporal y espacial, pues los personajes alteran lo que los rodea, mientras que ese entorno impacta a su vez en ellos. El capítulo 1 de este trabajo versa sobre lo primero, mientras que en el capítulo 2 se explora lo segundo. Así, la hipótesis del primer capítulo es que, dentro de la construcción compleja de los personajes, puede identificarse que la ausencia tanto visible como indirecta influye de modo notorio en las personalidades y relaciones iniciales de los personajes. Además de delimitar el concepto de ausencia como el fenómeno de no estar presente y de carecer explícitamente de algo, se analiza cómo cada personaje la refleja, de modo visible e indirecto, mediante la exploración de sus situaciones y personalidades preliminares, objetos escenográficos y sus entradas y salidas de escena. El enfoque aquí está en esencia colocado sobre las descripciones dramáticas de cada personaje. Al final, la ausencia —lo perdido, inexistente e inmaterial— se distingue como la principal fuente de detrimento y dolor de los Tyrone.

Por otro lado, la hipótesis del segundo capítulo es que el tiempo justifica la ausencia y, a su vez, los cambios que sufren los Tyrone como resultado de esta explican el paso del tiempo. Se

² A excepción de las citas literarias y a menos que se indique lo contrario, las citas de carácter teórico o crítico (que originalmente están en inglés) se tradujeron para facilitar el flujo de lectura.

³ Explicar la melancolía excede, por mucho, el alcance de esta investigación. Puede consultarse, en principio, la teoría de Jean Starobinski, de Roger Bartra o de Julia Kristeva. La ausencia, por otra parte, adquiere distintos significados en cada capítulo del trabajo y se definirá progresivamente. En esencia, se trata de la carencia y de no estar presente en escena (capítulo 1), del resultado del paso del tiempo (capítulo 2) y de la otredad en la diferencia sexual falocéntrica (capítulo 3).

incluye un análisis sobre la ausencia que conecta más con los aspectos formales de la obra, resaltando lo más definitivo: el tiempo. Para demostrar el lado temporal de la ausencia, se establece una aproximación teórica al tiempo, a partir del libro *El orden del tiempo* de Carlo Rovelli —y en menor medida de la propuesta de David McDonald en “The Phenomenology of the Glance in *Long Day’s Journey into Night*” y la teoría de Henri Bergson sobre el tiempo y la conciencia—, para discernir cuál es la dinámica temporal en la que participa la ausencia y cómo interactúan con ella los personajes de *Journey*. El tiempo, efectivamente, resulta ser lo que permite las transformaciones de los Tyrone, a raíz de la ausencia, y es esa ausencia la que posibilita identificar los cambios.

El objetivo del tercer capítulo se diferencia del propósito de los primeros dos, pero al hacerlo, termina funcionando como cierre que concreta el efecto fulminante de la ausencia. Mary, de hecho, es el único personaje que se rinde ante lo irreparable de la situación y a quien vence el paso del tiempo. En ese sentido, el capítulo expone cómo lo femenino, los roles de género, las limitaciones y las expectativas adjudicadas al género femenino son símbolo de ausencia. El análisis parte de una perspectiva feminista que cuestiona, principalmente, las teorías psicoanalíticas clásicas sobre la diferencia sexual, mediante los textos de Neus Carbonell, Marta Segarra, Dianne Elise, Carmen Millán de Benavides y Ángela María Estrada Mesa. Se incluye una evaluación de las relaciones familiares en *Journey* con base en la ausencia de identidad de la mujer y desafiando la concepción del sexo femenino como ausencia genital. Esta atención especial a Mary está, asimismo, justificada por el efecto que la estructura patriarcal tiene sobre ella. Sus hijos y su esposo no están exentos del impacto, pero la ausencia que más influye en la obra es la materna. El personaje de Mary denuncia las consecuencias de una sociedad opresora que lleva, en mayor medida a las mujeres, a la ausencia de una identidad y una voz propias.

Se presentan, entonces, tres facetas de la ausencia en *Journey*. La primera retoma las descripciones explícitas de los personajes y las acotaciones puntuales de la obra; en ese sentido, se centra en las carencias y en el hecho de no estar en escena. La segunda representa un puente entre lo que no está y lo que pasa en el tiempo. Para esto, ya se considera la interacción de la obra con la lectora o el lector, y se ofrece una propuesta distinta sobre la temporalidad en *Journey*. La última sigue un proceso similar de interpretación, pero se hace desde una perspectiva feminista, no desde una física y filosófica. Lo femenino como ausencia es lo que más atinadamente exhibe el impacto de lo ausente en la obra. Si bien un estudio más extenso rebasa las limitaciones de este trabajo, el análisis sí permite ampliar la comprensión de los complejos personajes de O'Neill y, con suerte, exaltar el efecto dramático en quien lea o vea esta obra.

Capítulo 1: Ausencia individual

La acción de *Journey* ocurre en un solo día y es, en efecto, una marcha acompasada hacia la noche, que corresponde también a la pérdida progresiva de energía y fuerza de los personajes. Todos se enfrentan a varios eventos que se han ido desarrollado con anterioridad pero que ahora se materializan, como la recaída de la madre, Mary, a su adicción a la morfina, y la noticia de que Edmund, el hijo menor, tiene tuberculosis. En el proceso, cada miembro de la familia ha perdido algo, o bien, nunca lo ha tenido y esa falta le obsesiona. Tanto la culpa como el miedo permean las escenas.

Comúnmente, los Tyrone han sido relacionados con la propia familia de O'Neill. El mismo autor hizo explícita la conexión y, por ello, pidió que la obra no fuera representada, y si acaso se publicaba, que fuera 25 años después de su muerte —aunque su esposa lo hizo más bien pasados solo tres años— (Berlin 89). Este aspecto es relevante porque las acotaciones y la concepción de la puesta en escena rebasan sus funciones teatrales. Como expresa Nicholas Grene: “lo que el autor evoca crea una dramaturgia representativa que excede por mucho las necesidades del teatro” (109). Las detalladas direcciones teatrales ya no son sino instrumentos para la imaginación de la lectora o del lector que compensan la falta de representación. Así, la construcción de los personajes también es más compleja y profunda, puesto que aquellos instrumentos se llevan más allá de lo visual, y se le permite al receptor un mayor acercamiento a los Tyrone y a su psicología.

La hipótesis de este capítulo es que, dentro de la construcción compleja de los personajes, puede identificarse que la ausencia tanto visible como indirecta influye de modo notorio en las personalidades y relaciones iniciales de los personajes. Además del miedo y la culpa, los personajes están sometidos a esa ausencia, la cual se materializa conforme la trama se

desenvuelve. Por ende, lo que ocurre dentro y fuera de escena también tiene un papel clave en delinear aquella. Luego de delimitar el concepto de ausencia, se analiza cómo cada personaje la refleja, visible e indirectamente (para esto se hará un estudio simultáneo), mediante la exploración de sus situaciones y personalidades preliminares y sus entradas y salidas de escena.

Todos los Tyrone se enfrentan en mayor o menor medida —aunque el dolor llega para todos sin distinción— a la ausencia, siendo Mary la que más sufre. Aljawharah Alharbi, de modo parecido a Stephanie D. Carlson, tiene una tesis sobre la figura del personaje ausente: “aquel personaje que nunca aparece en escena ... [y aunque él o ella] no participa en ningún diálogo propio, no obstante sí aparece a través de elementos escenográficos o se alude a él o ella en el discurso de la obra” (30, 46). Alharbi habla de cómo este personaje activa y persigue las vidas de los otros personajes en escena, pero insiste en que aquel nunca aparece. En esta investigación, por el contrario, se busca demostrar que la ausencia está en cada personaje y que, si acaso, Mary es quien se convierte en una figura *ausente* que sin embargo *está* en escena.

Sirva entonces definir lo que en este análisis se denomina como ausencia. En un primer acercamiento, la definición de la ausencia de inmediato remite a la de la presencia, sobre todo porque ambas dependen en general del objeto o sujeto al que caracterizan. En otras palabras, a pesar de que se reconoce cuando algo está o no, con menos frecuencia se piensa en la ausencia o en la presencia por sí mismas. Irónicamente, sus definiciones sí son autorreferenciales: “el hecho o condición de estar presente” y “el estado de encontrarse ausente o distante” (Bell 1). Esta última, en su simpleza, guiará la delimitación del concepto.

De acuerdo con Alharbi, la forma más común de representar la ausencia es mediante utilería enfática o elementos escenográficos —en el caso de la obra, a través de objetos físicos asociados con dicho estado ausente—, con el propósito de tangibilizar lo que no está ahí (16). Es

así como la naturaleza de la ausencia en el teatro cobra otro significado, dado que ahí se advierte como un fenómeno *palpable*: “es el fenómeno que ocurre cuando se lleva al público a esperar que una cosa se manifieste, pero resulte, más bien, que no aparece en el escenario” (Carlson 1). Si es un fenómeno reconocido, entonces la ausencia existe, y es su existencia la que importa y la que la convierte en un factor de cambio o influencia en los personajes. Más aún, hay una figura que liga lo visible y material con lo invisible e inmaterial en el naturalismo y es la imagen del fantasma. El fantasma se convierte en un “vehículo para expresar la realidad oculta detrás y más allá de la superficie de eventos en apariencia realistas... Permite a los autores transmitir un sentido de obsesión que profundiza y expande sus obras naturalistas” (Burr 2). En *Journey* esta imagen no solo la personifica Mary, sino que también se materializa en los miedos, verdades y arrepentimientos a los que los personajes no quieren enfrentarse.

En la obra se pueden diferenciar dos tipos de ausencia: la visible, que se refiere a si un personaje aparece en escena (presente) o no (ausente), y si carece o no de algo; y la indirecta, que se puede identificar a través del uso de objetos escenográficos y menciones verbales que señalan algo no visible o inalcanzable, como el pasado de los personajes. El primer tipo puede presentarse de forma explícita, porque la ausencia física está sobre todo ligada a la falta de ocupación espacial o a la especificación clara de que falta algo, lo cual se encuentra determinado en las acotaciones. El segundo tipo, por el contrario, requiere de una interpretación de las señales que se entrevén en las descripciones, diálogos, intenciones y utilería de los personajes, así como los fantasmas que los persiguen de manera individual y colectiva. Para la ausencia indirecta, es igualmente relevante considerar la influencia de la utilería, mediante la cual cada personaje busca e incluso logra aislarse de manera psicológica, sobre todo a través de sustancias que distorsionan el pensamiento, como el alcohol o la morfina. Aunque las acotaciones, como con la ausencia

visible, dirigen hacia un cierto sentido, la ausencia indirecta no se puede determinar sin tomar en cuenta las actuaciones completas y los objetos que las acompañan.

Para estudiar de modo efectivo ambos tipos, conviene analizarlos a la par. En primera instancia, corresponde construir los perfiles de los Tyrone de acuerdo con lo indicado por O'Neill. James Tyrone, el padre, es un personaje robusto y de naturaleza obstinada. Su apariencia física es coherente con su actitud y personalidad. En la primera escena se le describe así:

James Tyrone is sixty-five but looks ten years younger. ... [H]e seems taller and slenderer because of his bearing, which has a soldierly quality ... He is by nature and preference a[n] unpretentious man, [who is still] close to his humble beginnings and his Irish farmer forebears. But the actor shows in all his unconscious habits of speech, movement and gesture... He believes in wearing his clothes to the limit of usefulness, is dressed now for gardening, and doesn't give a damn how he looks. He has never been really sick a day in his life. He has no nerves. There is a lot of stolid ... peasant in him, mixed with streaks of sentimental melancholy and rare flashes of intuitive sensibility.
(O'Neill 718-19)

De inmediato, esta descripción deja ver un contraste entre lo ausente y lo presente en la personalidad de Tyrone: mientras que en realidad tiene 65 años, no carece de salud ni de una juventud visible y aunque se nota que es actor por su postura y sus gestos, su ropa refleja más bien desatención. Conforme avanza la obra, se comprobará que ambos aspectos tienen que ver con la forma de ser del personaje. Por un lado, el hecho de que nunca se haya enfermado, lo predispone a esperar que su familia también tenga salud, y como ocurre lo contrario, su control paterno empieza a flaquear. Por otro lado, Tyrone ha recibido bastante dinero como actor —

aunque su carrera ya haya fracasado—, pero es un hombre avaro, que, como podría inferirse por su atuendo, escatima esa riqueza solo para lo que es necesario, incluso para los tratamientos que ha de proveer a su familia.

Mary es una mujer de 54, once años más joven que su esposo. A pesar de tan considerable diferencia, su cuerpo ya manifiesta signos de vejez y detrimento. Estos signos la convierten en objeto de observación, puesto que ni sus hijos ni su esposo esperan que su figura idealizadamente inocente y pura se quiebre —figura que vinculan, incluso por el nombre, con la Virgen María (Shaughnessy 73)—. En el retrato que O’Neill hace de ella, se puede apreciar el contraste entre esa idealización y la decadencia inminente:

[Her face] must once have been extremely pretty, and is still striking ... What strikes one immediately is her extreme nervousness. Her hands are never still. They were once beautiful hands, with long, tapering fingers, but rheumatism has knotted the joints ... so that now they have an ugly crippled look. One avoids looking at them, the more so because one is conscious she is sensitive about their appearance and humiliated by her inability to control the nervousness which draws attention to them ... Her hair is arranged with fastidious care ... Her most appealing quality is the simple, unaffected charm of a sly convent-girl youthfulness she has never lost—an innate unworldly innocence. (718)

La ausencia de lozanía aquí se distingue ya en un principio por el énfasis en el reumatismo y nerviosismo. La insistencia en lo que “debió haber sido” no corresponde del todo a la edad que Mary tiene, por lo que ese marchitamiento es consecuencia de algo psicológico, ya sea que venga de lo interno o de lo externo, y ella misma siente pena y cierta culpa cuando se fijan en su apariencia. La falta de reconocimiento de la realidad, por la inocencia que O’Neill le atribuye

enfáticamente a Mary y por la negación constante en la que vive, es la que más termina agravando su sufrimiento y es a la vez la que romperá con las ideas erróneas de su familia de que Mary es pura y perfecta.

Jamie Tyrone, el primogénito de 33 años, tiene un parecido a su padre, pero carece del porte de este. Se le reprocha con frecuencia su incapacidad de seguir los pasos de Tyrone, su vida llena de vicios y su actitud desconsiderada hacia su familia. Con una suerte de personalidad que se asemeja mas no iguala la de su padre, Jamie se dibuja de esta manera:

He has his father's broad-shouldered, deep-chested physique, is an inch taller ... but appears shorter ... because he lacks Tyrone's bearing ... [and] vitality. The signs of premature disintegration are on him ... Jamie resembles [his father] rather than his mother ... His nose is ... pronouncedly aquiline. Combined with his habitual expression of cynicism it gives his countenance a Mephistophelian cast. (722)

Jamie no solo carece del porte de Tyrone, sino que además tiene menos energía que alguien veintidós años mayor que él. Incluso presenta signos de decadencia física a pesar de su edad, y la aclaración de que es prematura exhibe lo que debiera caracterizarlo idealmente. En la obra se verá que, como el hijo mayor, tampoco posee el nivel de criterio y decencia que se esperaría de él (lo que ya se comienza a inferir por su aire *mefistofeliano*).⁴ Es cierto que la ausencia de madurez parece distinguirlo también, pero después se confirmará que él mismo trata de distorsionar (a través del alcohol) el entendimiento maduro y realista que tiene de la situación familiar.

⁴ Esto no solo está explícito en su descripción, sino que también es un término que comenzó a remitir, a principios del siglo XIX, a lo malvado y diabólico, por su conexión con el personaje de la leyenda alemana al que Fausto vendió su alma (cfr. definición del Diccionario Oxford). Sobre todo al final de la obra se verá que Jamie no encaja en esencia en esta descripción, y si acaso su mal comportamiento es un resultado lógico de la presión que los demás han ejercido sobre él. Aun así, estos términos predisponen a la lectora o al lector en su primer acercamiento al personaje y le ayudan a entender la percepción que tienen los otros Tyrone de él.

Finalmente, Edmund tiene una personalidad más compatible con la de su madre. Posee tanto un parecido físico, como una naturaleza igualmente susceptible. Al principio de la obra se empieza a preparar a los demás —incluidos la lectora o el lector— sobre su grave enfermedad, y esto lo convertirá, como a su madre, en objeto de observación. La descripción inicial de Edmund es la siguiente:

Edmund is ten years younger than his brother. ... Where Jamie takes after his father, ... Edmund ... is more like his mother. ... His mouth has the same quality of hypersensitiveness hers possesses... [His hands] even have to a minor degree the same nervousness. It is in the quality of extreme nervous sensibility that the likeness of Edmund to his mother is most marked. He is plainly in bad health. (723)

La ausencia de salud, como enfermedad física y desorden mental, es un hecho contundente. Al igual que con el detrimento de su madre, el nerviosismo de Edmund puede corresponder al daño psicológico que le infringe el entorno familiar. La hipersensibilidad también puede estar relacionada con lo proclive que es él a dejarse influenciar, y esto lo reconocen los demás, pues, aunque trata de confrontarse a su familia, ellos terminan siendo quienes quiebran la voluntad de Edmund.

Estas definiciones iniciales de los personajes dan pie a su construcción a lo largo de la trama. Sirve ahora analizar cómo las acotaciones y otros aspectos teatrales determinan las acciones de los personajes, puesto que aquellos pasajes descriptivos “sirven para preparar o reforzar cierto contenido semántico, mas una vez que este significado se comunica propiamente, la descripción en sí pierde su razón de ser” (Docherty en Alharbi 17). En este sentido, también las entradas y salidas de escena que hacen los miembros de la familia cobran otro sentido que el de simples cambios de lugar. De nuevo, para compensar la falta de representación de la obra, el

peso de las salidas y entradas o de la presencia o ausencia de cada personaje tendría que ser mayor para que la lectora o el lector comprendieran la importancia, tanto para la trama como para los demás personajes, de que un Tyrone esté o no presente.

Así, para seguir evaluando la ausencia visible e indirecta de cada uno, resulta útil identificar su participación en la obra (cuándo están o no en escena), como forma de conectar la presencia o ausencia con su sufrimiento. Una matriz que recopila las entradas y salidas de los Tyrone de forma gráfica —y a la que se hará referencia a lo largo de esta investigación—, se encuentra en *Semiotics of the Drama and the Style of Eugene O’Neill*, de Mark Kobernick, (142):⁵

Actos	I					II						III			IV								
Escenas						i			ii														
Secciones	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4	
Personajes																							
<i>Tyrone</i>	+	+	+	+					+	+	+	/+	+	+	+]/+]		+]/+]	+	+		+	+	
<i>Mary</i>	+	+		+	+			+		+	+	+		+	+	+	+	+				+	
<i>Edmund</i>		+]			+	+	+]+[+	+		+			+		+		+	+	+	+	
<i>Jamie</i>		+	+	+			+	+	+	+		+	+		+]						+	+	+

En general, ningún personaje sale más de tres veces de escena, pero sí hay varias secciones — hasta nueve en el caso de Edmund— en las que alguno de los Tyrone no se encuentra en escena.

Estas ausencias, entonces, no están anunciadas por las salidas, por lo que la lectora o el lector

⁵ La decisión para segmentar en estas secciones, de acuerdo con Kobernick, depende de cinco criterios en orden de prioridad: cae el telón al final de un acto o escena; sale un personaje que era el único en escena; salen dos personajes simultáneamente o sin entradas intermedias; entra cualquier personaje o una voz fuera de escena a la vez que sale otro; entra al menos un personaje con un diálogo en el mismo segmento (128). El signo “+” indica la presencia del personaje en la subescena; “[+” es una entrada que no marca una nueva subescena; “+]” es una salida que no marca una nueva subescena; “[+]” combina las dos anteriores; “]+[” significa que el personaje sale de escena pero permanece como una voz fuera de escena; “/+” indica que al principio está presente como una voz fuera de escena; y “+]/+” es que está presente solo como una voz fuera de escena (121).

esperarían encontrar la razón en la misma trama. Por ejemplo, el personaje que se encuentra más veces en escena es el padre; sin embargo, la presencia que más impacta en la obra es la de Mary, incluso a pesar de su ausencia en varias escenas y en la mayor parte del último acto.

Cabe mencionar que los cuatro personajes están simultáneamente en el escenario solo en dos secciones que coinciden con los momentos que más captan la dinámica de la familia. Una ocurre al principio, cuando los Tyrone terminan de desayunar y se embarcan en una discusión que parece natural pero que más bien intenta ocultar algo. El diálogo de Mary, justo después de notar a Edmund muy enfermo, concentra bien esa inminencia de algo terrible:

MARY— *(turns smilingly to them, in a merry tone that is a bit forced)* I've been teasing your father about his snoring. *(to Tyrone)* I'll leave it to the boys, James. They must have heard you. No, not you, Jamie. I could hear you down the hall almost as bad as your father. You're like him. As soon as your head touches the pillow you're off and ten foghorns couldn't wake you. *(She stops abruptly, catching Jamie's eyes regarding her with an uneasy, probing look. Her smile vanishes and her manner becomes self-conscious.)* Why are you staring, Jamie? *(Her hands flutter up to her hair.)* Is my hair coming down? It's hard for me to do it up properly now. My eyes are getting so bad and I never can find my glasses. (O'Neill 723)

Mary sabe que Edmund no está bien, y aun así intenta comportarse con júbilo como solía hacerlo, pero ya no puede más que fingirlo. El reclamo que le hace a Jamie y a su esposo, aunque tiene un tono de broma, comienza a dar señales del juego de culpas que ocurre en toda la obra. Dicho juego precisamente confiere más fuerza a los fantasmas —esas “ilusiones y aberraciones mentales que insisten en perseguir a los desdichados personajes” (Burr 15)—. Así, las descripciones de los perfiles empiezan a cobrar sentido: Jamie es como su padre; James tiene una

tranquilidad que parece insensata y cuestionable, considerando la enfermedad de Edmund y la adicción de Mary; y Edmund y Mary se vuelven objetos de inspección, lo que al menos en esta escena hace que ella se comience a preocupar por su apariencia y por las sospechas que levanta.

La segunda ocasión en la que los cuatro Tyrone vuelven a estar en escena a la vez viene al final de la obra, cuando Mary se ha extraviado por completo en la morfina, la tuberculosis de Edmund ya ha sido diagnosticada y los hombres se han estado embriagando en un intento por escapar de la verdad. Este momento tiene tintes de funeral o de ritual de luto y la ausencia vuelve a aparecer en el panorama. “La ausencia por definición conlleva pérdida y luto” (Alharbi 17). Es decir, la ausencia involucra una falta o pérdida, por lo que un ambiente de duelo es de esperarse. Esto incluso se anuncia de la siguiente forma:

[Edmund sits down] and waits ... Suddenly all five bulbs of the chandelier in the front parlor are turned on ..., and a moment later someone starts playing the piano in there — ... with a forgetful, stiff-fingered groping, as if an awkward schoolgirl were practicing it for the first time. Tyrone starts to wide-awakeness and sober dread, and Jamie’s head jerks back and his eyes open. For a moment they listen frozenly. The playing stops as abruptly as it began, and Mary appears in the doorway. ... Her face is paler than ever.
(O’Neill 823)

El ritual comienza con la música —que remite a la carrera frustrada de Mary de tocar el piano— y con las luces disruptivas —James, avaro, las había mantenido apagadas—. Mary lleva en las manos su vestido de novia — “an old-fashioned white satin wedding gown” (824)—, como para vestir a un cadáver, e incluso por su palidez puede pensarse que ella es uno. Dado que ya no está consciente de su entorno, los hombres se vuelven espectadores del funeral y la ausencia consume toda la escena.

Mary, como fantasma, adquiere la habilidad de salirse del presente y de volver al pasado y a lo que ella cree que pudo haber sido su futuro; sin embargo, en ese paso se destruye a ella y destruye también a su familia (Burr 19). Aunque no hay vuelta atrás, Mary se sale de su realidad porque es la única manera de intentar rescatar lo que perdió y encontrar quién era en verdad, quién era antes de que Edmund se enfermara, del inicio de su adicción, de la muerte de Eugene, de la vida errante con Tyrone, de casarse con quien nada más la deslumbró. El monólogo final de Mary —“I fell in love with James Tyrone and was so happy for a time” (O’Neill 828)— es una elegía que enfatiza su pérdida y dolor, “el grito lastimero de un alma buscándose a sí misma, dividida en fragmentos que ya no pueden reconectarse” (Burr 224). El funeral no es solo en nombre de Mary, sino también de las esperanzas de todos. Los fantasmas han estado presentes desde mucho tiempo atrás y persiguen a los personajes porque estos nunca lidian con aquellos. El último acto está plagado de ansiedad que “resulta tanto del miedo a la mortalidad como de la destitución de la ceremonia funeraria del espacio y jurisdicción domésticos” (Plooster 39). Así, los personajes se quedan sin poder sobre las consecuencias de su pasado y el funeral es algo que solo pueden ver, mas no cambiar ni controlar.

Sus decisiones los han llevado a aquel momento. Mary decidió abandonar muchos de sus sueños en cuanto se casó con James. La felicidad duró poco y se convirtió en miseria cuando comenzó a distorsionar —y exagerar, en palabras de James— esos sueños al hacerse adicta a la morfina, que inicialmente le habían dado para disminuir el dolor del parto de Edmund. James empeoró la situación enviándola a centros de rehabilitación baratos y escatimando en la salud de todos: “Mary lo culpa por traer esta maldición sobre todos ellos por su impía devoción a la austeridad... Este hábito de toda la vida ha decepcionado también a sus hijos. No solo lo culpan por la agonía de su madre, sino que le resienten las restricciones que su frugalidad les impone en

su búsqueda por el placer” (Shaughnessy 72). Se puede inferir que Jamie y Edmund se enfrentan a la ausencia de una figura paterna (pues Tyrone no se hace cargo como debiera de su familia) y, aunque sí hay una figura materna, es más bien una construida por sus propias idealizaciones, puesto que Mary en realidad no ha estado nunca lista para ser madre. James, por su parte, se enfrenta a su propia pérdida: “la paralizante pobreza de su juventud, el sufrimiento de su propia madre amada, el abandono por su padre y la confesión de haber traicionado su propio talento por estabilidad” (77). Su obsesión con el dinero puede así comprenderse, aunque ya ha dañado sin remedio a su familia. Mas no es la tacañería de Tyrone la raíz de los problemas, puesto que más bien todos estos, incluida esa avaricia, se originan a partir de la ausencia que cada uno vive.

En este capítulo se logró reconocer el efecto de la ausencia, tanto visible como indirecta, en las personalidades y relaciones iniciales de los Tyrone. La ausencia, como el fenómeno de no estar presente, se encuentra en *Journey* de dos modos: visiblemente, si el personaje está o no en escena, y si carece explícitamente de algo; e indirectamente, lo cual requiere de cierta interpretación debido a que se refleja en la construcción compleja de los personajes. Se exploró la situación de cada uno, sus personalidades preliminares y su presencia o ausencia del escenario. Se sugirió, asimismo, que la familia Tyrone vive agobiada y perseguida por los espectros de sus pasados, y que Mary es quien termina personificando a su propio fantasma, al sucumbir a su dolor y a su pérdida. Con esto se pudo ubicar la ausencia —lo perdido, inexistente e inmaterial— como principal fuente de detrimento y dolor de los personajes.

Ya que se establecieron las situaciones iniciales y su conexión con la trama, en el siguiente capítulo se analizarán a fondo las transformaciones progresivas que cada Tyrone sufre como resultado de la ausencia. El enfoque, en ese caso, será temporal. Para ello, se tomarán en cuenta los comportamientos, diálogos y apariencias de cada acto más significativos para el tema,

mientras se explora cómo funciona y evoluciona la tragedia familiar y cuáles son las fases de la ausencia en relación con el paso del tiempo.

Capítulo 2: En el paso de la ausencia

Es inútil pensar en un solo tiempo. El mismo título de la obra, *Long Day's Journey into Night*, permite distinguir dos tipos al hablar tanto de la longitud temporal del viaje como del transcurso del día a la noche. Los Tyrone desarrollan sus acciones a lo largo de todos los tipos de tiempo dentro de un esquema teatral y dramático, y un indicador de ese desarrollo es la ausencia. El tiempo se convierte en una suerte de arena en la que las transformaciones de los personajes son posibles y ocurren. Con esto en mente, la hipótesis de este capítulo es que el tiempo justifica la ausencia y, a su vez, los cambios que sufren los personajes como resultado de esta justifican el paso del tiempo. Dicho de otro modo, la ausencia solo puede ocurrir con y en el tiempo, y el detrimento como efecto de esa ausencia es prueba de la progresión temporal.

En el capítulo anterior se definieron las situaciones iniciales de los personajes, originadas todas por la ausencia misma, y se precisó la conexión de aquellas con la trama. En este capítulo corresponde incluir un análisis sobre la ausencia que conecte más con la forma de la obra, resaltando lo más definitivo: el tiempo. Para demostrar el lado temporal de la ausencia, se establece una aproximación teórica al tiempo, a partir de *El orden del tiempo* de Carlo Rovelli, para discernir cuál es la dinámica temporal en la que participa la ausencia y cómo interactúan con ella los personajes de *Journey*. Se crea, también, un enlace entre esa idea del tiempo y la propuesta de David McDonald en “The Phenomenology of the Glance in *Long Day's Journey into Night*”, que, aunque difiere de este trabajo en ciertos argumentos, permite identificar varios cambios en los personajes de O'Neill. Se hace referencia, en última instancia, a la teoría de Henri Bergson sobre el tiempo y la conciencia, para reafirmar la argumentación anterior. De manera paralela, se seguirá recurriendo a la matriz de Kobernick, para hacer visibles dichos cambios.

En *El orden del tiempo*, Carlo Rovelli rompe con la idea comúnmente aceptada del tiempo como único, ordenado, “algo sencillo, ... que discurre de manera uniforme, indiferente a todo, desde el pasado hacia el futuro” (11). A lo largo de trece capítulos, consigue comprobar que el tiempo en realidad es distinto para todos y en todos los puntos físicos, que la división entre presente y pasado no es más que un producto de las percepciones individuales, siempre cambiante y que, de hecho: “el tiempo es la medida del cambio: si nada cambia, no hay tiempo” (52). Si bien la intención de O’Neill se limita a lo dramático y no hay señales que indiquen que buscara cumplir con alguna teoría física, dado que al menos *Journey* no se despegaba de ser un retrato naturalista, estas teorías dejan que el receptor contemple la historia desde un punto de vista más objetivo. Es decir, a través de las definiciones teóricas respecto al tiempo es posible construir una interpretación que evidencie cómo lo temporal, propio de esta obra en donde se enfatiza este aspecto, y el deterioro de la familia Tyrone están enlazados.

La obra se desarrolla en un solo lugar —únicamente se hace mención del exterior, como del faro, el burdel “Mamie Burns” al que va Jamie, o el consultorio del doctor Hardy, mas no se representa el momento en el que los personajes se encuentran allí—. La acción dramática ocurre en la casa de verano de los Tyrone, en particular en la planta baja, y a lo largo de un solo día, como se describe al inicio de cada acto:

ACT ONE SCENE—*Living room of James Tyrone’s summer home on a morning in August, 1912. ...*

ACT TWO SCENE ONE SCENE—*The same. It is around quarter to one. No sunlight comes into the room now through the windows at right. Outside the day is still fine but increasingly sultry, with a faint haziness in the air which softens the glare of the sun. ...*

ACT TWO SCENE TWO SCENE—*The same, about a half hour later. ... The family are returning from lunch as the curtain rises. Mary is the first to enter ... Her husband follows. He is not with her as he was ... at the opening of Act One.*

ACT THREE SCENE—*The same. It is around half past six in the evening. Dusk is gathering in the living room, an early dusk due to the fog which has rolled in from the Sound and is like a white curtain drawn down outside the windows. From a lighthouse beyond the harbor's mouth, a foghorn is heard at regular intervals, moaning like a mournful whale in labor ...*

ACT FOUR SCENE—*The same. It is around midnight. The lamp in the front hall has been turned out, so that now no light shines through the front parlor. In the living room only the reading lamp on the table is lighted. Outside the windows the wall of fog appears denser than ever. As the curtain rises, the foghorn is heard ... (O'Neill 717, 743, 755, 772, 792)*

El cambio entonces no es físico o espacial, sino temporal y el paso del día a la noche es una de las señales más identificables del cambio, como se aprecia al inicio de cada acotación. Se insiste en el tiempo por si la luz es natural o artificial —sobre todo en el último acto Tyrone busca apagar las luces, aunque ya es de noche— o por la niebla, que desde el tercer acto comienza a espesarse e incluso a presionar el ya apretado espacio conforme avanza la noche.⁶

Aun cuando el cambio es temporal, sí hay forma de distinguir la falta de movimiento (físico-geográfico) como indicador (mas no factor) de cambio. En *Journey* se trata de una inmovilidad tangible, pues toda la obra se desarrolla en la casa de verano de los Tyrone. En este

⁶ La niebla y la falta de luz, como el alcohol y la morfina —en el caso de Mary—, tienen un efecto distorsionador que obnubila a los personajes. Es interesante pensar que ellos mismos buscan conseguir ese efecto, incluso a través de la niebla cuya existencia no controlan —“MARY—I really love fog ... It hides you from the world and the world from you” (773), “EDMUND—The fog was where I wanted to be” (795).

escenario estático los personajes sí cambian, incluso influidos por el sentimiento de constricción e incapacidad para progresar que provoca esa misma ausencia de movimiento. Es decir, aunque podría relacionarse la variabilidad geográfica con la transformación (por el mero hecho de ubicarse en puntos diferentes), en este caso la inmovilidad es la que hace el cambio más evidente. La ausencia es, de nuevo, el factor que lleva a los personajes a transformarse en el tiempo, aun si todo pasa en la misma ubicación.

Mary, por ejemplo, se siente sola por la falta de movimiento y ajetreo, y esto también degrada su energía a lo largo de la obra. En particular, su permanencia en la casa y su poca interacción con el exterior, aun en su salida en coche a la farmacia, está fuertemente influenciada por su estatus social degradado. Mary reconoce que si bien detesta la casa y el pueblo, resiente la vida social de los vecinos:

Still, the Chatfields and people like them stand for something. I mean they have decent, presentable homes they don't have to be ashamed of. They have friends who entertain them and whom they entertain. They're not cut off from everyone. (*She turns back from the window.*) Not that I want anything to do with them. I've always hated this town and everyone in it. You know that. I never wanted to live here in the first place, but your father liked it and insisted on building this house, and I've had to come here every summer. (738)

A diferencia de ellos, Mary siente vergüenza por su casa y es consciente de su imposibilidad social por construir amistades, puesto que “se casó con un hombre de menor estatus y es incapaz de salir y conocer personas. No puede invitar amigos porque no tiene un hogar permanente” (Banu 120). Mary está atada a una esfera privada no solo por ser ese el lugar al que se relegara a las mujeres (Selmon 121), sino también porque socialmente ya no puede salir.

El pasado es lo único móvil para ella; ya su presente —es decir, durante el desarrollo de *Journey*— no es más que un aislamiento estático. Esto es similar para los demás personajes, aunque en menor medida, pues ellos sí suelen pasar el tiempo en el pueblo. Tyrone, en principio, dejó de viajar de hotel en hotel desde que se retiró de su carrera de actuación, y, a pesar de que su hijo no era quien decidía ese vaivén, Jamie también se movía con frecuencia. Por su lado, Edmund había sido capaz de viajar sin compañía tiempo atrás —“ever since I went to sea and was on my own, and found out what hard work for little pay was...” (O’Neill 805)—, pero ahora su condición física le impide hacer mucho pese a su corta edad. Así, se invierten los papeles temporales: el pasado en cuanto memoria inalterable se vuelve el único remanente de movimiento, mientras que el presente en cuanto flujo incesante ya solo representa estancamiento para los Tyrone.

Ahondando en ese aspecto temporal, hay también una diferencia entre lo que ocurre en el paso de las horas representado y aquello que pasa en el tiempo fuera de escena. Del primer acto al segundo, las horas que pasan sin ser representadas se perciben como sensatas, pues corresponden con el flujo esperado del día, pero también son compatibles con el ambiente de aparente estabilidad (tras el desayuno, apenas han pasado algunas horas y la historia empieza a afianzarse). El segundo acto abarca desde poco más de mediodía hasta pasadas las 13:00 y en ese poco tiempo todos los personajes dejan a Mary sola en la casa (es el acto con más salidas). El tercer acto, a su vez, empieza a las 18:30, más de cinco horas después. Al principio de este acto, luego de tantas horas, Mary aparece muy alterada y se dedican varias oraciones para describirla:

Mary is paler than before and her eyes shine with unnatural brilliance. The strange detachment in her manner has intensified. She has hidden deeper within herself and found refuge and release in a dream where present reality is but an appearance to be

accepted and dismissed unfeelingly—even with a hard cynicism—or entirely ignored. There is at times an uncanny gay, free youthfulness in her manner, as if in spirit she were released to become again, simply and without self-consciousness, the naive ... schoolgirl ... Her hair is no longer fastidiously in place ... (772-773)

Como con muchas otras acotaciones, la descripción va más allá de la apariencia física (“*She has hidden deeper within herself...*”) y, de nuevo compensando la falta de representación teatral, estos detalles delinear los cambios y los hacen más evidentes para la lectora o el lector. Para el receptor, el tiempo fluye de una forma distinta y esto también resulta en un impacto más intenso; por ejemplo, esas horas, que pasan con más dilación para Mary, para la lectora o el lector no son más que una vuelta de hoja. Mientras que Mary en esencia ha ido sufriendo una transformación progresiva, lo súbito que resulta para la lectora o el lector es lo que acentúa y evidencia ese cambio. Esta prontitud reafirma el efecto en el receptor que podría ser menor dada su posición fuera de la obra. En otras palabras, ambos se enfrentan a la misma situación —de ausencia—, uno de modo externo (receptor) y otro de modo interno (personaje). Lo único que asegura un fuerte efecto es que la transición sea abrupta e inmediata para el primero y que, dramáticamente, el tiempo se sienta interminable, sobre todo por el hecho de estar sin compañía y sin moverse de lugar, para el segundo.

Para cada personaje el tiempo es distinto, puesto que mientras Mary permanece en casa —a excepción de la breve salida—, los hombres se van al pueblo. Esta diferencia es notoria, por ejemplo, cuando se describe la apariencia de Tyrone y de Edmund al regresar y su sorpresa frente a la Mary transfigurada: “*Tyrone has had a lot to drink but beyond a slightly glazed look in his eyes ..., he does not show it. Edmund has also had more than a few drinks without much apparent effect ... They stop in the doorway to stare appraisingly at [Mary]. What they see*

fulfills their worst expectations” (780). El efecto casi imperceptible del alcohol, a pesar de haber sido tomado sin medida, es paralelo al efecto que ha tenido el tiempo sobre ellos. Mary, por el contrario, ha sufrido todo el transcurrir sin moverse y, ya debilitada, está sujeta a todos los efectos que el tiempo y la morfina puedan tener.

No obstante, los personajes reconocen ese transcurso y todos buscan cómo retrasarlo, aunque para todos sea un tiempo distinto. En palabras de Rovelli: “El tiempo no es único: hay una duración distinta para cada trayectoria; transcurre a ritmos diferentes según el lugar” (71). Esto ayuda a entender los cambios y las reacciones de cada personaje y cómo la más agravada es Mary, porque es quien se queda en el mismo lugar siempre —incluso en su salida, no se baja del coche, y se menciona que ya no solía salir al pueblo (O’Neill 763, 776)—, sintiendo el peso entero de su tiempo. Por lo mismo, la morfina ya no le es útil para retardar ese pasar del tiempo —algo que también buscan los hombres mediante el consumo desmesurado de alcohol, pero que tampoco les servirá de nada al final—. ⁷

La ausencia es una negación y una fluctuación —como lo es el tiempo— entre el ser y la nada, y bajo esta condición, el humano se presenta como: “un ser-que-no-es-lo-que-es-y-es-lo-que-no-es” (Sartre en McDonald 343). A través de este ser, la nada y la ausencia surgen en medio de una continua desaparición y, en particular en el teatro, de acuerdo con David McDonald:

La desaparición perpetua es el progreso del drama o la puesta en escena, ya que se escapa bajo la mirada del lector-espectador ... La desaparición encarnada en el desarrollo de la narrativa constituye la presencia de la ausencia. El progreso de la narración, como lo ejemplifica *Long Day’s Journey into Night*, es, entonces, el progreso de una “vigilancia

⁷ Al término del cuarto acto, cuando Mary regresa a escena tras una ausencia prolongada, todos los personajes se quedan inmovilizados (aunque conscientes) frente a su transformación final, como si el alcohol que han consumido no hubiera alterado sus sentidos.

de la muerte”, el progreso de percibir la desaparición gradual y la eventual ausencia del mundo del texto. (344)

McDonald se refiere a una progresión, lo que inevitablemente remite al tiempo. Según él, la desaparición y eventual ausencia, ocurre de forma paulatina y la trama gira en torno a la ausencia-presencia de Mary,⁸ aunque para este trabajo la ausencia existe para y en todos desde la primera escena. En todo caso, la ausencia quizás no esté *presente* ni sea *visible* al principio, pero sí se encuentra en la raíz de los problemas que tienen los Tyrone y es lo que moldea y determina las personalidades y condiciones iniciales de estos (tal como se demostró en el capítulo 1).

La segmentación que hace McDonald para comprender el desarrollo de la ausencia en *Journey* sirve para ligar el tiempo con la ausencia bajo un enfoque más centrado en los actos de la obra misma. Las fases son: *presencia* (visibilidad simple), la figura central permanece estable dentro de sí misma, pero inconsciente de sí; *aparición* (duplicación o separación —y posterior reflejo— del ser), la figura central observada está consciente de ser una representación; *transferencia* (alienación), el observado se vuelve observador y transfiere la identidad, culpa y vergüenza a los otros; *ausencia* (aislamiento), la figura central regresa a sí misma como su único observador (345).⁹ El autor explica que las fases se entremezclan en un movimiento dinámico, no fijo, “otorgando cualidades de ausencia a la secuencia de presencia y cualidades de presencia a la secuencia de transferencia, y así sucesivamente” (345). La identificación de esta dinámica ayuda a entender el significado y el efecto de la obra y a reconocer las transformaciones de los

⁸ El trabajo de McDonald se concentra más en demostrar que la obra se basa en observadores-siendo-observados y que sus miradas extraen su presencia, lo que termina por dejarlos sin nada, es decir, en una ausencia.

⁹ De acuerdo con McDonald, las fases de la obra se desarrollan así: Mary es objeto de observación en el primer acto (presencia), y comienza a estar consciente de esto desde la primera escena (aparición); a partir de la segunda escena del segundo acto y hasta el final, Edmund comienza a ser receptor de la culpa de su madre y objeto de observación (transferencia); al final del cuarto acto Mary regresa aislada, como su única observadora (ausencia) (345).

personajes como resultado de la ausencia, lo cual también es posible a través del estudio del tiempo: “El sustrato que determina las duraciones del tiempo no es una entidad independiente... es un aspecto de un campo dinámico” (Rovelli 72). El tiempo o los tiempos son en realidad versátiles, puesto que sus duraciones dependen de una dinámica superior.

Una vez establecida la dinamicidad de las fases que indica McDonald, cabe señalar que la última de ellas, la ausencia en sí, es la que en realidad está presente a lo largo de toda la obra, pues si bien se pueden identificar las demás fases como McDonald expone, la ausencia *visible* es la que evoluciona y la que va saliendo a escena desde el inicio. Esto de cierto modo se puede retomar a partir de lo siguiente: “El movimiento hacia la ausencia en el cuarto acto ... se aborda mejor en términos de tres categorías: el entorno, las relaciones y las identidades individuales ... la noche oscura, la niebla y en especial ... las luces en la casa a lo largo del acto, todo desempeña un papel en la dramatización de la ausencia” (McDonald 353-354). Esas categorías que McDonald establece ya han venido ganando fuerza desde la primera escena del primer acto, como en el caso de la niebla, de la luz o hasta de la tensión entre personajes. Toda esa fuerza acumulada y creciente es la que, por ejemplo, incrementa la expectativa de todos —incluyendo la de la lectora o lector y receptora o receptor— del regreso de Mary, quien ha permanecido fuera de escena casi todo el cuarto acto y solo regresa al final de este. Los minutos que pasan en aquel acto se sienten más largos tanto para los personajes como para la lectora o el lector que esperan esa aparición, a pesar de que probablemente no sean muchos.¹⁰ Aquí, la ausencia simbólica cobra el papel más importante al consumir la transformación de los personajes, sobre todo de Mary. “El símbolo habla de la pérdida de control tanto sobre la presencia de Mary, como sobre su

¹⁰ Al principio del acto, se dice que es alrededor de medianoche, pero no se especifica la hora. Esta ambigüedad aumenta la subjetividad del tiempo que pasa, aunque se infiere que la obra termina justo a medianoche (por el título mismo y por el significado que conlleva). Ese mismo acto es también en el que los personajes tienen los diálogos más extensos (y quizás más sinceros), aunque no se prestan ya mucha atención entre ellos.

apariencia. Conforme pierde la capacidad para ver, Mary también se vuelve indiferente a que la observen. ... [Sus hijos y su esposo] ven que los está dejando, que ella desea la ausencia (o muerte) sobre y más que su amor” (McDonald 346, 350). La parálisis de los hombres también es la culminación de los cambios que han venido germinando: esa incapacidad de lidiar con la adicción de Mary y con la enfermedad de Edmund los deja como seres inútiles.

Puesto que en el último acto están las confesiones más importantes, es pertinente mencionar la conexión entre la percepción temporal y los sentimientos que construye Henri Bergson.¹¹ De acuerdo con él, las personas se aproximan al tiempo mediante las representaciones: “fuera de toda representación simbólica, el tiempo no cobraría nunca para nuestra conciencia el aspecto de un medio homogéneo en el que los términos de una sucesión se exteriorizan unos por relación con otros” (91). Surgen entonces dos existencias bajo las cuales se presentan las ideas, percepciones o emociones: “una clara, precisa, pero impersonal; la otra confusa, infinitamente móvil e inexpresable, porque el lenguaje no podría captarla sin fijar su movilidad, ni adaptarla a su forma trivial sin hacerla caer en el dominio común” (94). Las ideas, vivencias o los sentimientos provocan una doble impresión: la que no cambia, “precisa”, y la que no deja de cambiar, “confusa”. En este sentido, se podrá recordar con exactitud a la primera —e incluso la verbalización será invariable—, pero la segunda no será la misma que fue en su origen —por lo que expresarla con el lenguaje resultaría inútil—. En *Journey* los personajes sufren el

¹¹ En el segundo capítulo de su *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Bergson presenta su teoría con respecto al tiempo. El punto clave está en su definición sobre la “duración” o *durée*: “La duración completamente pura es la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores” (77). Tanto él como Rovelli, refutan la idea del tiempo como mensurable y homogéneo, pues esta idea es meramente perceptual (79).

paso del tiempo por esa pérdida de permanencia, es decir, no solo ya no se encuentran en aquellos momentos que fueron buenos,¹² sino que ya ni siquiera logran verbalizarlos.

En la primera y segunda parte del último acto, la presencia de los hijos y del padre va de la mano con las confesiones que cada uno ha de hacer.¹³ Edmund le cuenta a su padre, cuando están solos, sobre su viaje y sobre su intento de suicidio,¹⁴ y Tyrone, a su vez, se sincera sobre su origen, sobre el fracaso en su carrera y sobre su obsesión con las propiedades.¹⁵ En la segunda parte, Jamie también le habla con honestidad y dureza a su hermano, suponiendo sus celos hacia él.¹⁶ Por más hirientes que sean estas confesiones, cada uno parece ignorar la gravedad de lo que dicen los otros o quizás es que la intensidad que intentan transmitir no es expresable, como sostiene Bergson:

Henos aquí, pues, en presencia de la sombra de nosotros mismos: creemos haber analizado nuestro sentimiento, pero en realidad lo hemos reemplazado por una yuxtaposición de estados inertes, traducibles en palabras. ... Y tampoco toman en nuestra mente la forma trivial que habrán de revestir en cuanto se las haga salir de ella para

¹² Esos momentos son: Tyrone con su carrera de actor en crecimiento; Mary antes de casarse, inocente y con un futuro aparentemente prometedor en el piano; Jamie antes de que su madre volviera a embarazarse y lo convirtiera en receptor de culpas; Edmund de viaje por el mar, en conexión con la naturaleza.

¹³ Divisiones de la matriz de Kobernick, presentada en el capítulo 1 de este trabajo.

¹⁴ Cuando Edmund se encuentra solo con su padre, comienza un monólogo —más que diálogo— en el que admite ese deseo de morir: “The fog was where I wanted to be. ... That’s what I wanted—to be alone with myself in another world where truth is untrue and life can hide from itself. ... As if I had drowned long ago. ... It felt damned peaceful to be nothing more than a ghost within a ghost” (O’Neill 795-796).

¹⁵ Por su parte, la revelación de Tyrone a Edmund, que en realidad está dirigida hacia él mismo, es: “It was at home I first learned the value of a dollar and the fear of the poorhouse. I’ve never been able to believe in my luck since. ... But still, the more property you own, the safer you think you are. That may not be logical, but it’s the way I have to feel. Banks fail, and your money’s gone, but you think you can keep land beneath your feet” (806).

¹⁶ Jamie se anima, quizás por efectos del alcohol, a confesarle su culpa a su hermano menor: “Did it on purpose to make a bum of you. ... My putting you wise so you’d learn from my mistakes. Believed that myself at times, but it’s a fake. Made my mistakes look good. ... Never wanted you succeed and make me look even worse by comparison. Wanted you to fail. Always jealous of you. Mama’s baby, Papa’s pet!” (820).

expresarlas con palabras; y aunque en otras mentes lleven el mismo nombre, no son en modo alguno lo mismo. (97-98)

Jamie, Edmund y Tyrone fracasan en su intento por comprender el paso inexorable del tiempo y por regresar en él a través de las palabras (y por ello se quedan inmóviles al final). Mary tampoco lo logra, pero a ella la sombra de sus sueños la envuelve en una realidad distorsionada y agravada por la morfina. Las palabras que todos dicen parecen existir solo para que la lectora o el lector comprendan la situación y puedan sentir todo el peso de la tragedia.

Los fantasmas, mencionados en el capítulo 1 de este trabajo, se logran reconocer dentro de esas expresiones. “Dado que los personajes existen en todas sus posibilidades fantasmales a la vez, muestran que el pasado no está ni fijo ni seguro: cambia conforme a las necesidades psíquicas de los seres vivos en quienes el pasado aún vive” (Burr 18). La actualidad de los Tyrone es más un proceso de ver el pasado con los ojos del presente que un movimiento hacia el futuro. En palabras de Suzanne Burr, “[O’Neill] parece ver a los personajes como almas desprendiéndose de versiones de sí mismos ante la presión de la vida, desechando lo que se había forjado antaño y que ya no es viable” (208). La vida —en cuanto presente—, entonces, es un medio por el que los personajes intentan de manera obsesiva hacer viable ese pasado, y el futuro es tanto una oportunidad para seguir intentando como un presagio del fracaso.

Independientemente de cómo vive cada uno la incapacidad de retrasar el tiempo o de expresar su arrepentimiento o sus sueños, la ausencia puede observarse una vez más en aquello que sueñan:

Edmund sueña con la niebla y con el mar, ... concentrado en la [ausencia del] ser. ... El primer sueño de Tyrone fue la pérdida del ser en el arte ... de actuar, ... de transcendencia. Jamie se ha perdido ... en alcohol y prostitutas ... su identidad como

ausente es pensarse a sí mismo como muerto. ... Mary, por supuesto, es la imagen final de la ausencia —la visión de estar como no-estando-ahí—. (McDonald 353-355)

La ausencia va consumiendo a los personajes a lo largo de la obra, puesto que se comienzan a obsesionar con lo que no tienen o con lo que ya no es —que el pasado ya no se pueda recuperar es, sobre todo, lo que los perturba—, y cada uno lo enfrenta como puede. Los sueños se convierten en despojos del tiempo pasado o, más bien, de lo que cada Tyrone percibió que era su pasado. Aunque ninguno consigue escapar, Mary es la imagen final de la ausencia porque desde la primera escena su perdición está latente y sus fracasos al intentar huir del tiempo son más dolorosos. Mientras que para ella el viaje hacia la noche trae consigo una oscuridad que la cubre, para los demás Tyrone la noche significa más bien la revelación y la —obligada— confrontación de la verdad que irónicamente personifica Mary.

En este capítulo se demostró que el tiempo, en efecto, resulta ser lo que permite las transformaciones de los Tyrone, a raíz de la ausencia. Los cambios que sufren son, a su vez, identificables gracias a esa ausencia. Asimismo, se pudo establecer la conexión entre la ausencia y el tiempo a partir de la teoría de Rovelli y de Bergson y del análisis de McDonald. Cada Tyrone (e incluso la lectora o el lector) vive el transcurrir temporal de manera distinta, pero todos fracasan en la verbalización de sus sufrimientos y en la corrección de sus fracasos anteriores. Mary, de hecho, es el único personaje que se rinde ante lo irreparable de la situación y a quien vence el paso del tiempo. Para los demás al menos se levanta la posibilidad de un nuevo día, de un regreso a la luz, pero saben que esto representa enfrentarse más al sufrimiento y por ello se quedan paralizados.

Se han evaluado aquí las situaciones iniciales y las transformaciones progresivas de los personajes, así como el papel de la ausencia en el tiempo. En el siguiente capítulo se pretende

demostrar que lo femenino es símbolo de ausencia y que la ausencia que más influye en la obra es la de Mary. *Journey* se trata, en efecto, de una maternidad socioculturalmente forzada. A partir de la comprensión de esta, se podrían explicar las relaciones fracturadas en la familia.

Capítulo 3: Lo femenino como ausencia

Hasta ahora se ha explorado la influencia de las carencias y de lo ausente en el estado de los personajes. El tiempo resultó ser el campo en el que sus transformaciones son posibles y estos cambios, a su vez, evidencian y exacerbaban el paso de cada tipo de tiempo. Para efectos del capítulo 2 de este trabajo se identificó la diferencia entre el paso de las horas representado y aquel que ocurre fuera de escena, así como la distinción entre el tiempo para los personajes y el tiempo al que se enfrenta la lectora o el lector. El enfoque ahí ya se centraba en Mary, dado que se insistió en las transformaciones que se retrataban en cada una de sus apariciones. Por ello, toca exponer la ausencia desde algo aun más particular: lo femenino —los roles de género, las limitaciones y las expectativas adjudicadas al género femenino— como símbolo de ausencia.

Este capítulo parte de una perspectiva feminista que cuestiona, sobre todo, las teorías psicoanalíticas clásicas sobre la diferencia sexual, con base en los textos de Neus Carbonell, Marta Segarra, Dianne Elise, Carmen Millán de Benavides y Ángela María Estrada Mesa. El uso de estos sustentos teóricos tiene el propósito de concretar el análisis propuesto bajo el enfoque feminista de este trabajo en particular, sobre todo por la contemporaneidad entre la obra y el psicoanálisis. Se pretende así analizar las relaciones familiares en *Journey* con base en la ausencia de identidad de la mujer y desafiando la concepción del sexo femenino como deficiencia genital o simple ausencia de falo. Esta atención especial a Mary está, asimismo, justificada por el efecto que la estructura patriarcal tiene sobre ella. Sus hijos y su esposo no están exentos del impacto, pero la ausencia que más influye en la obra es la materna. A partir de una maternidad socioculturalmente forzada, podrían entenderse tanto las relaciones fracturadas en familia y con el exterior, como la intensidad de los parlamentos —más que diálogos— de Mary (que los hombres intentan acallar). Para esto último, reconocer el lenguaje, en cuanto

discurso sexuado masculino, es también útil para evidenciar la ausencia que simboliza lo femenino.

En el contexto en el que se sitúa la obra y en el que fue escrita, los sexos se veían estrechamente ligados con los géneros respectivos: femenino y masculino. Entiéndase género como “un conjunto de prácticas, símbolos, representaciones, creencias, valores y normas en torno a una simbolización de la diferencia anatómica entre hombres y mujeres” (Fraga Utges 15). Así, ciertas profesiones, funciones, actitudes, apariencias y hasta aspiraciones se asignaban de manera diferenciada a los sexos. En las primeras obras de O’Neill las mujeres, por un lado, tendían a ser o bien madres, o bien prostitutas: “‘La madre toda amorosa y la prostituta con corazón de oro’ son los estereotipos femeninos preferidos por Eugene O’Neill” (Drucker en Pacheco 59). Por otro lado, los personajes hombres eran quienes podían aspirar a una identidad propia y a quienes se les ve viajando, trabajando y divirtiéndose, sobre todo en bares, lo que pasa en varias de las obras de un solo acto, como *A Wife for a Life* (1913), *The Long Voyage Home* (1917) y *The Moon of the Caribees* (1918).

A pesar de que los hombres también son víctimas de estas expectativas, no deja de ser un mundo masculino en todas sus dimensiones (política, económica, artística, social y familiar), configurado bajo la imagen del varón hegemónico.¹⁷ En palabras de Gilda Pacheco: “Los personajes femeninos de O’Neill carecen de identidad porque así es como Eugene O’Neill y su sociedad ven y retratan a las mujeres. ... [Las mujeres] no existen como individuos. No tienen identidades independientes. Están atrapadas en un mundo masculino que define, determina y juzga sus comportamientos, sus acciones y sus vidas” (62). Más aún, “Las mujeres de [O’Neill] tendían a sentirse completamente plenas por su relación con los hombres. No les interesaba

¹⁷ Danila Suárez Tomé explica más sobre el varón hegemónico (el hombre adulto, cissexual, heterosexual, blanco, capacitado y propietario) en el Segundo Encuentro del Seminario Anual de Estudios de Género y Feminismo, *DeGenerando la Ciencia Política* (2018).

ningún logro individual” (Alsamaray 26). Las mujeres están definidas en términos de los hombres en sus vidas, sobre todo sus padres o sus esposos y sus aspiraciones son las de ellos. El matrimonio se vuelve, asimismo, una manera de extender el patriarcado, aunque irónicamente también representa cierta cárcel para el hombre.¹⁸ Considerando que se espera y se aplaude del hombre una heterosexualidad abierta y activa, el matrimonio como relación monogámica significaría la renuncia a esta libertad sexual. No obstante, este no es el caso de las mujeres, de quienes más bien se asume una vida sexual negada e inexistente incluso antes del matrimonio. El valor de la mujer como moneda de cambio se pierde si ella ya no es virgen, lo cual, de nuevo, revela otra incongruencia en el pensamiento sexista: el hombre busca una mujer que satisfaga sus deseos sexuales sin haber nunca tenido ella experiencia sexual alguna.

El matrimonio en *Beyond the Horizon* (1920) se exhibe en efecto como la condena de Robert Mayo, puesto que limitó su posibilidad de navegar y explorar, y con esta supuesta restricción él justifica su vida de holgazán. En *Desire under the Elms* (1924) estar casado más bien supone una necesidad y la forma en la que Ephraim Cabot considera que puede perpetuar su dominio, dado que, teniendo más hijos con su nueva esposa, Abbie Putnam, puede reafirmar su posesión de la casa.¹⁹ De esto surge otro aspecto: el valor de la mujer en tanto que es capaz de procrear. “El cuerpo biológico [de la madre], así como su cuerpo social, influye en el intercambio de poder de los hombres. Su identidad la deciden los hombres y con referencia a sus relaciones con los demás miembros de la familia (principalmente hombres)” (Liu 2). El cuerpo

¹⁸En *Journey*, no obstante, pareciera que el matrimonio aprisiona más a Mary que a Tyrone, como se discutirá más adelante.

¹⁹Es curioso que a Ephraim no se le critica mucho por casarse con una muchacha a sus setenta años, y más bien a Abbie se le señala como única culpable de adulterio y asesinato, a pesar de que Eben, el hijo de Ephraim es tan o más culpable que ella. Sobre esto se puede encontrar más en “The Female Image in Eugene O’Neill’s *Desire under the Elms* and *A Moon for the Misbegotten*” de Gilda Pacheco.

de la mujer, en ese sentido, viene a representar un objeto intercambiable, cuya posesión significa poder para el hombre y reafirmación de su dominio.

Ser madre se consideraba el papel primario de la mujer (Barlow 166) y, en las obras de O'Neill, se le adjudicaban características desde una perspectiva masculina (Karim y Riaz Butt 82), como una virginidad que coexistiera con la satisfacción y el cuidado del hombre. La madre, en cuanto mujer, es siempre el *otro*, pero un otro subordinado:

[S]us propios deseos no se reconocen ni se satisfacen. La madre, que existe como una parte subordinada aunque indispensable de la vida del hombre, responde a las aspiraciones masculinas, satisface la necesidad de protección y apoyo espiritual de los hombres y, a veces, se convierte en el chivo expiatorio de su mala conducta. No obstante, el proceso de minimizar y marginar a la madre se acompaña de la constante lucha en que ella se encuentra por buscar su propia identidad. Su acto de insubordinación se acentúa particularmente por su esfuerzo ya sea para controlar al hijo o para negar su papel materno (Liu 2).

La mujer se considera, así, propiedad del hombre. Esta posesión le otorga cierto poder a este, como se mencionó, pero si la mujer se rehúsa a aceptar su ausencia de identidad, podría poner en peligro la estabilidad masculina. Es decir, si el hombre pierde control sobre la mujer bajo su dominio, perderá también su poder.

En sus últimas obras, O'Neill hace una crítica más contundente a la función reproductiva de la mujer y a la ecuación que iguala "madre" con "mujer". Diversas dinámicas surgen para ello, como ocurre en gran medida en *Mourning Becomes Electra* (1931) y con más profundidad en *Journey* (1941), donde la figura materna toma matices que chocan con el estereotipo de ser "quien cría, cuida y protege a otros; de estar dispuesta a subordinar sus propios sueños e

inquietudes a los deseos de su ser querido; de ser alguien que perdona todas las ofensas” (Barlow 170). En la primera, por ejemplo, Christine Mannon no solo comete adulterio, sino que también asesina a su esposo, algo similar a lo que hace Abbie Putnam. Este tipo de engaños y crímenes no corresponde con la imagen (imposiblemente) virginal de la madre.²⁰ En *Journey*, por su parte, el contraste es más complejo y menos explícito.

Antes de ahondar en la ausencia de identidad y para analizar a Mary Tyrone en particular, debe entenderse lo que conllevan para la mujer las teorías psicoanalíticas freudiana y lacaniana sobre la diferencia sexual.²¹ Esta diferencia de las mujeres con respecto a los hombres se deriva más de la significación y de los efectos discursivos, que de lo biológico (Millán de Benavides y Estrada Mesa 203-204). “Para Freud, la diferencia sexual es el resultado de la ‘interpretación’ por parte del sujeto de la diferencia sexual anatómica, el resultado, para usar la expresión de Jacques Lacan, de ‘una elección obligada’” (Carbonell y Segarra 7). La diferencia sexual se entiende y está enmarcada por un discurso masculino, donde todo está definido con respecto al falo: su existencia (ergo, hombre) o falta (ergo, mujer), y no es que la mujer esté incompleta, sino que su figura representa la falta.

Se habla así de una ausencia de falo o deficiencia genital, establecida nada más desde la visión del varón hegemónico. La mujer, además de ser el *otro*, se convierte en negación y en ausencia:

Esta negatividad de la mujer, su carecer de o trascender las leyes y procesos de significación, tiene una contraparte —en la teoría psicoanalítica posestructuralista— en la

²⁰ Tanto *Mourning Becomes Electra* como *Desire under the Elms* son obras basadas en tragedias griegas. Si bien en estas los crímenes y la sexualidad de la mujer (Christine como Clitemnestra y Abbie como Fedra) ya estaban presentes, con O’Neill adquiere una dimensión psicológica más reflexiva. Que se exija una pureza inquebrantable de la madre, alcanzada solo por la Virgen María (Barlow 169), lleva a aquella a su destrucción última, la cual empieza desde que reconoce algún tipo de opresión o insatisfacción.

²¹ A Sigmund Freud se le considera el fundador de la diferencia sexual en el psicoanálisis, diferencia que gira alrededor del binomio falo-castración (Carbonell y Segarra 7).

noción de feminidad como una condición privilegiada, una cercanía a la naturaleza, al cuerpo, al aspecto de lo materno, o a lo inconsciente. Sin embargo, se nos advierte, esta feminidad es solo una representación, una postura dentro del modelo fálico de deseo y significación; no es una cualidad o una propiedad de las mujeres. Todo lo cual lleva a decir que la mujer, como sujeto de deseo o de significación, es irrepresentable; o mejor, que en el orden fálico de la cultura patriarcal, y en su teoría, la mujer es irrepresentable, excepto como representación. (Millán de Benavides y Estrada Mesa 224)

Desde esta aproximación, lo femenino se iguala con lo ausente. El hecho de que no pueda más que existir como representación significa que su existencia misma está reducida a una sombra, a un fantasma. La mujer se enfrenta a una definición de su ser ya predispuesta, contra la que no puede luchar (al menos no fácilmente). Que en las obras de O'Neill haya mujeres estereotipadas ejemplifica con mayor profundidad esa representación ajena (no hecha por una mujer). En *Journey*, empero, la caracterización de Mary que radica en lo fantasmal —un ir y venir entre la presencia y la ausencia— más bien señala un reconocimiento de las consecuencias de dicha predeterminación.

La familia de los Tyrone está conformada a simple vista como cualquier otra familia tradicional, en tanto que es heteroparental y no solo los papeles que asumen Mary y James como madre y padre encajan, respectivamente, con varios estereotipos, sino que también el hijo mayor y el hijo menor cumplen con una dinámica que no sorprende.²² Sin embargo, esta dinámica guarda un detrimento latente. Desde el inicio del primer acto hay evidencia de esto:

TYRONE—You're a fine armful now, Mary, with those twenty pounds you've gained.

²² Esos estereotipos corresponden a la típica organización social y familiar, donde "... la abnegación y devoción de la madre, la responsabilidad del padre y la obediencia de los hijos son valores sociales tradicionales ... tanto la tipificación de los roles de género (el hombre 'jefe de familia' proveedor de recursos y la mujer que cuida el hogar y los hijos) como el sistema de deberes y obligaciones entre padres e hijos constituyen los pilares ideológicos ..." (Jelin en Fraga Utges 16).

MARY—(*smiles affectionately*) I've gotten too fat, you mean, dear. I really ought to reduce.

TYRONE—None of that, my lady! You're just right. We'll have no talk of reducing. Is that why you ate so little breakfast?

MARY—So little? I thought I ate a lot.

TYRONE—You didn't. Not as much as I'd like to see, anyway. (O'Neill 719)

De este diálogo, y como ocurre en otras interacciones entre los personajes, se define la diferencia de poder, no solo entre sexos, sino también entre géneros. Tyrone se alegra de que Mary haya ganado peso y su figura sea curvilínea —lo que se relaciona con maternidad— y, aunque ella se siente gorda y preocupada por lo que come, él la presiona para comer más. La existencia de Mary se reduce, en este caso, a su apariencia y a su cuerpo, “el instrumento reproductivo, su única herramienta” (Liu 6). Además, se sugiere que lo que haga y sea Mary tiene que ser algo que a Tyrone le guste ver. Aunque Edmund lo hace en menor medida, él y Jamie también la mantienen bajo observación y la juzgan. Para ellos tres hay acotaciones constantes que versan sobre lo mismo, como: “(... *catching Jamie's eyes regarding her with an uneasy, probing look ...*)” (O'Neill 723), “(*stares at him—then looks away—...*)” (734), “(*Suddenly she is self-consciously aware that they are both staring fixedly at her ...*)” (736). No obstante, Edmund también es víctima de esta vigilancia, más que nada por su enfermedad.

A pesar de que Edmund es hombre, no es como su padre ni como su hermano mayor, y cabe recordar que en su primera descripción se resalta el parecido con su madre —“*Edmund ... is more like his mother*” (723)—, tanto física como emocionalmente —“*It is in the quality of extreme nervous sensibility that the likeness of Edmund to his mother is most marked*” (723)—. Que los demás se fijen no solo en Mary sino también en Edmund no es aleatorio. En un contexto

patriarcal, se tiende a asociar la feminidad con “la dependencia infantil y [el] temor a la desaprobación”, mientras que, por ejemplo, “haber padecido un prostíbulo ... [equivale] a ‘ser ya todo un hombre’” (*Cuéntame tu vida* en Millán de Benavides y Estrada Mesa 136). La personalidad de Edmund, así, se inclina más hacia lo femenino que hacia lo masculino, contrario a Jamie que incluso acostumbra a ir a un burdel. Mary como mujer y Edmund como hombre afeminado se vuelven objeto de observación.

Este juego de observador-observado deja en claro la dominación del varón hegemónico. “Las mujeres como objetos de la mirada sexual masculina a menudo se ven expuestas pasiva y ansiosamente, en oposición en ser activa y confiadamente exhibicionistas” (Elise 16). Si bien es cierto que Edmund es hombre, al ser un hombre femenino, asume el rol pasivo de sujeto observado, junto con su madre. En otras palabras, la masculinidad del hermano mayor y del padre es sinónimo de ser sujeto activo, mientras que la feminidad de la madre y del hijo menor se coloca por debajo, en lo pasivo. Incluso la profesión de los primeros dos está relacionada con ello: “Tyrone y Jamie comparten una seguridad en su autopresentación, que nace de la certeza de que a los demás les gusta verlos” (Schiavi 202). Es como si reconocieran su superioridad y su control sobre cómo y cuándo se les observa, sin volverse por ello en objetos de observación. Podría pensarse que a Edmund se le coloca en un nivel inferior, igual a donde se encuentra Mary en términos de poder, y aunque sí es la feminidad (género) lo que lo separa de Tyrone y Jamie, la diferencia sexual (sexo) agrava la subordinación de Mary. Así expresa Ann Christine Hall: “Sin embargo, como demuestra la vida posterior de Mary, los hombres sí pueden obtener recompensas de este sistema, mientras que las mujeres no” (51). Es decir, el sexo parece ser lo que define el valor final de la persona y la suerte a la que se tendrá que atener.

La expresión verbal y corporal es un aspecto con el que puede comprobarse lo anterior. Se parte de la conexión entre la mujer y el silencio, un silencio lleno, no vacío (Bassols en Carbonell y Segarra 9). Dicho de otro modo, este silencio no es una falta de habla o de sonidos, sino que lo que se pronuncia o expresa no dice nada. Para Lacan, ese silencio en realidad no es pleno, sino que es una ausencia y una imposibilidad de palabras (10). A una mujer se le suele ver charlando (sin sustancia) pero nunca hablando (para expresarse, manifestarse, explicarse o comunicarse):

A menudo se le ve a una mujer charlando, pero no expresando sus deseos, puesto que charlar es diferente a hablar. Cixous va más allá y hace una distinción entre hablar y charlar: “Se dice, en textos filosóficos, que el arma de las mujeres es la palabra, porque charlan, charlan sin cesar, platican, rebosan de sonidos, sonidos vocales: pero en realidad no hablan, no tienen nada que decir” (49). En esta distinción, charlar es una actividad que no expresa el pensamiento subjetivo de una persona. Es pasivo, instintivo y no requiere subjetividad. En contraste, sin embargo, hablar muestra la capacidad de expresar ideas. (Liu 21)

La mujer puede, entonces, emitir una voz, pero esa voz no será autónoma, sino que estará influenciada por el hombre y por el lenguaje masculino. En ese sentido, solo los hombres tendrían la posibilidad de expresión. No poder hablar por sí misma ni por sus necesidades y deseos significa también que la mujer carece de poder. Las necesidades y los deseos del hombre se vuelven, de modo obligado, los de la mujer. Esto viene a confirmar el estereotipo de la madre como mujer abnegada, sumisa y desprendida, sin intereses propios porque los ha sacrificado en favor de su familia. Mary, en efecto, encaja en ese estereotipo. Sus parlamentos, empero, hacen cuestionable si lo que ella hace es charlar o hablar.

El reconocimiento de su contexto y de su destino explicarían su desgracia. En otras palabras, que Mary sea consciente de lo limitadas que eran y son sus opciones de vida es lo que más sufrimiento le trae. Ella fue quien abandonó sus sueños de ser monja o pianista para casarse con Tyrone, por lo que podría parecer que es su culpa dónde está ahora. S. Parvin Banu sostiene que: "... en el personaje de Mary Tyrone, O'Neill tiene en alto los valores de las mujeres y trata de mostrar que las mujeres no son oprimidas por los hombres y, en caso de serlo, es por su propia acción" (216-217). Sin embargo, esto no es verdad. Si bien se casó de manera voluntaria, como mujer Mary estaba destinada a no tener múltiples roles y entonces esas acciones y decisiones no fueron autónomas:

... Mary no puede tener tanto el convento como la familia. En un mundo que ofrece funciones limitadas para las mujeres, Mary debe desempeñar solo una. El sistema patriarcal no permite múltiples roles, en particular, múltiples roles sexuales. Dado que Mary es religiosa y sexual, nunca se siente de verdad 'en casa' bajo ningún rol. ... Mary quiere el papel tanto de la Virgen como de prostituta, papeles que son mutuamente excluyentes en este mundo. ... La adicción la hace emocionalmente inaccesible, y su fe la hace una con los ángeles, no con los hombres. (Hall 53)

Que Mary quiera el papel de virgen y de prostituta a la vez también habla de una mentalidad limitada por el patriarcado, puesto que esos roles se definen con respecto al falo: haber o no tenido relaciones sexuales con un hombre. Al ser adicta a la morfina, Mary entra en un espacio ambiguo. En el Acto 4, Jamie le dice a Edmund: "Christ, I'd never dreamed before that any women but whores took dope!" (O'Neill 818). En esa misma oración se entiende que la mujer es una u otra cosa, pero no ambas, no en el mundo masculino. Sin embargo, Mary no es ni madre ni prostituta.

O'Neill da señales de esto con el hecho de que Mary no cocina ni limpia, como hacen otras mujeres en sus obras (y como de todos modos hacen por ella otras mujeres: Cathleen y la cocinera que no aparece en escena). Tampoco tiene una actitud cándida y complaciente (incluso aunque se preocupa por cómo la ve su familia), como las prostitutas en *The Iceman Cometh* o en *The Long Voyage Home*. En su rol maternal, no provee consuelo ni apoyo. Y no es que no lo intente, como ella misma dice: “At least, I’ve loved you dearly, and done the best I could—under the circumstances” (784), pero se le ve incómoda cuando trata de demostrar su preocupación, más que nada con Edmund: “*She hears Edmund descending the stairs ... As he nears the bottom he has a fit of coughing. She springs to her feet, as if she wanted to run away from the sound ...*” (737), “*She pats Edmund’s cheek playfully ... He jerks his head away. She seems not to notice, but she moves instinctively away*” (753). Mary reconoce el papel de “buena” madre que debe cumplir y no es incapaz de hacerlo, de cuidar y proteger, pero por instinto se desliga de ello.

La razón de eso está, asimismo, en la fragmentación de su identidad —que además es una impuesta, pues la suya la perdió, como dice ella misma “except that one day long ago I found I could no longer call my soul my own” (769-770)— como buena y mala madre. La preocupación que siente por Edmund corresponde a lo primero y los recuerdos de la muerte de Eugene y el embarazo obligado de Edmund son lo que habla de lo segundo. Ambos aspectos terminan definiendo una maternidad paralela a respuestas agresivas hacia su hijo menor (Karim y Riaz Butt 88). Adicionalmente, todo lo negativo y todos los defectos de sus hijos se le adjudican a ella: “Cuando los hijos tienen defectos en las obras de O’Neill, estos defectos pertenecen a sus madres” (Pacheco 57). La tuberculosis de su hijo menor Tyrone la achaca a la familia de Mary, y Jamie por su parte excusa sus vicios y depravación culpando a su madre. Incluso dice que de haber vencido ella la adicción, él habría podido componer su vida también: “I’d begun to hope, if

she'd beaten the game, I could, too" (O'Neill 818). Parece, así, que la culpan por creer que una madre es un centro de rehabilitación. La responsabilidad de que ella los salve, a pesar de que los hombres son quienes sostienen la posibilidad de realizarse, no es más que una definición egoísta y opresiva de la madre.

Al mismo tiempo, la adicción de Mary representa una ruptura del silencio, con el que se tiende a conectar a la mujer, tanto verbal como corporalmente. "Su adicción es su única vía de expresión, que transmite un mensaje enojado, destructivo y retorcido. Las formas verbales de comunicación, símbolo lingüístico del poder en el mundo masculino, le son negadas a Mary, por lo que ella recurre al uso de su cuerpo como medio de comunicación ..." (Hall 51). Mary se atreve a decir verdades que los hombres intentan acallar y con la misma adicción expresa en su cuerpo lo que ellos no quieren ver: una mujer que escapa sus ideales. Por un lado, a Mary le piden callarse varias veces y en todas esas es cuando dice la verdad sobre el pasado, su dolor o los problemas familiares. Es decir, cuando habla y no charla —"Mama! Don't say that! That's the way you talk when —" (O'Neill 741); "Can't you stop talking like that!" (742); "Mama! For God's sake, stop talking" (757); "Yes, Mary, it's no time [to talk]" (757)—. Tanto la verdad misma como el derecho a hablar se le privan a Mary, como si no fuera digna de la palabra. "Uno o una se pregunta si solo les inquieta lo que dicen las mujeres o el hecho de que estén hablando en absoluto" (Barlow 173). Ella misma se siente fuera de lugar e impotente en el discurso: "I know it's useless to talk. But sometimes I feel so lonely" (739). Más aún, y sobre todo porque ellos no están acostumbrados a escuchar a una mujer, Mary termina hablando sola, como en el Acto 2: "(She adds strangely, as if she were now talking aloud to herself rather than to Tyrone)" (753). Que ella hable es un ejercicio extraño para los demás y esa extrañeza exhibe las

incongruencias de un lenguaje acaparado por los hombres y la soledad que esto provoca en Mary.

Por otro lado, conforme avanza la obra, la apariencia y el cuerpo de Mary también van exhibiendo su destrucción. Esto agrava su situación como sujeto observado:

MARY—(*tensely*) Why do you stare like that?

JAMIE—You know. (*He turns back to the window.*)

MARY—I don't know.

JAMIE—Oh, for God's sake, do you think you can fool me, Mama? I'm not blind. (750)

Las señales de haber consumido morfina son las que físicamente hacen clara la pérdida del cuerpo maternal y, a su vez, la pérdida de control que ejercen los hombres sobre ella. Ellos, entonces, se sienten incapaces de hacerla volver a la niña pura e inocente bajo su entendimiento, “the girl she had once been” (728). Tyrone, también, se ve rebasado. “Él ... siente que la adicción a las drogas es una debilidad que debe superarse con ‘fuerza de voluntad’” (Booth 336). Pero ni aquella era la identidad propia y genuina de Mary ni resolver la adicción es un asunto de fuerza de voluntad, y cuando dice: “He can't help being what the past has made him. Any more than your father can. Or you. Or I” (751), pareciera que ella misma reconoce la imposición patriarcal.

La ausencia de identidad se enfatiza por el hecho de que ella ya no puede ser algo más. No es madre ni prostituta, pero ya tampoco puede ser virgen —entonces no puede ser monja— ni pianista —sus manos y su edad no se lo permitirían—. “Al final, Mary Tyrone no es ni madre ni virgen, y en esto radica gran parte de la tragedia de la familia Tyrone. Los hombres le exigen que sea madre en todos los sentidos de la palabra, pero ella no puede y no cumplirá ese papel. No obstante, incluso en su estupor por la droga, no puede recuperar la inocencia virginal que tanto

anhela” (Barlow 173). Para cuando se da cuenta de su estancamiento, ya es muy tarde para hacer algo. Lo único que queda es la muerte, sea espiritual o física. Mary se convierte en una sombra, en un fantasma: “[una] mujer [que] es el fantasma en la casa, ... a menudo encerrada, amurallada, alejada de la luz del día, ya sea por su propia debilidad o por las limitaciones de su papel en la sociedad que la aprisionan” (Burr 213). Su espíritu se perdió, o lo que es más, nunca existió.

Lo fatídico es que Mary deja de ser el objeto silencioso del discurso masculino (Meaney 63) cuando está perdida por completo en la morfina. Sin embargo, y entendiendo que para ella no hay mayor solución, su personaje funciona para denunciar las consecuencias de una sociedad opresora. Aunque no es culpa —al menos no del todo— de Mary, sino de la sociedad en que vive y del patriarcado como sustituto del “destino”, en cuanto definidor del futuro femenino, sí es ella quien sufre las consecuencias en todo su peso. Esto expone la ausencia de identidad a la que se condenaba a las mujeres (y se sigue condenando todavía), solo por una sociedad definida en torno al falo. Se comprueba, así, que lo femenino se representa como símbolo de la ausencia y de la falta. Y, aunque los hombres también son víctimas del patriarcado, las mujeres viven silenciadas y sacrifican su voz en favor de expresiones aceptables por lo masculino.

Conclusión

Este trabajo tuvo como propósito identificar, por un lado, las diferentes facetas de la ausencia en *Long Day's Journey into Night* y evidenciar, por el otro lado, su efecto en los personajes. Manteniendo en mente la naturaleza trágica y naturalista de la obra, se confirmó que sus aspectos formales —temporalidad y espacialidad, sobre todo— adquirirían un significado mayor, en gran medida por la intención de O'Neill de dirigirse tanto a un público teatral como a un público lector (Richards 30). Esto explicaría la complejidad de los personajes y de la relación de estos con su entorno, mediante acotaciones que exceden las posibilidades de una puesta en escena. Por ejemplo, no solo es inviable actuar la descripción tan profunda del estado anímico de los personajes, sino que resulta imposible reconocerla desde cualquier fila en un teatro.

En el capítulo 1 se trató de identificar la ausencia en esas descripciones y de explicar los dos tipos de ausencia: la visible, que se refirió a si un personaje estaba o no en escena, y la indirecta, que hablaba de las señales de ausencia que se podían entrever por las descripciones y el uso de la utilería. Para lo primero, además de las acotaciones, se empleó la matriz de Mark Kobernick, en *Semiotics of the Drama and the Style of Eugene O'Neill*, donde señala las entradas y salidas por personaje y por acto. A partir de esta, se hizo una interpretación del significado de esas apariciones con base en la ausencia. Un descubrimiento fue el ritual de la última escena del acto final y su similitud con un funeral. Este evento exaltó la pérdida de esperanza y la impotencia de los Tyrone frente a su decadencia. La ausencia fue, en efecto, la principal fuente de detrimento y dolor de los personajes.

En el capítulo 2 se pretendió vincular la ausencia al tiempo. Esto se hizo a través de la evaluación de los cambios de cada personaje, bajo tres teorías sobre el tiempo, una física por Carlo Rovelli, otra filosófica por Henri Bergson, y la última literaria por David McDonald. Con

la primera se definió que el tiempo es distinto para todos y en todos los puntos físicos, y esta teoría sirvió de referencia a lo largo del capítulo. Con la segunda se hizo una conexión entre la percepción temporal y la representación de los sentimientos y las ideas. Con la tercera se habló de la ausencia como progresión y se discutió la segmentación de McDonald sobre el desarrollo de esta a lo largo de la obra. El proyecto, aunque ambicioso, llevó a discernir cuál era la dinámica temporal en la que participaba la ausencia y cómo interactuaban con ella los personajes de *Journey*. El tiempo, efectivamente, resultó ser lo que permitió las transformaciones de los Tyrone, a raíz de la ausencia, y fue esa ausencia la que posibilitó identificar los cambios.

Finalmente, el capítulo 3 fungió como cierre para exhibir el efecto fulminante que tenía la ausencia sobre los personajes. Se expuso, desde una perspectiva feminista, cómo lo femenino era símbolo de ausencia. En principio, se definió género como “un conjunto de prácticas, símbolos, representaciones, creencias, valores y normas en torno a una simbolización de la diferencia anatómica entre hombres y mujeres” (Fraga Utges 15). Con ello, se mostró cómo estaban presentes estas asignaciones sexuadas en las obras de O’Neill y cómo en sus últimos trabajos había una conciencia de ello, e incluso una crítica a los estereotipos sexistas.

En ese mismo capítulo se incluyó, también, una evaluación del matrimonio y de las relaciones familiares en *Journey* con base en la ausencia de identidad de la mujer y desafiando la concepción del psicoanálisis clásico del sexo femenino como mera ausencia de falo. Se confirmó que la ausencia que más influye en la obra es la materna y que la madre existe solo como lo otro, un otro subordinado. El personaje de Mary denuncia las consecuencias de una sociedad opresora que lleva, en mayor medida a las mujeres, a la ausencia de una identidad y una voz propias.

Se propusieron, así, tres facetas de la ausencia en *Journey*. La primera retomó las descripciones explícitas de los personajes y las acotaciones puntuales de la obra. Se limitó a las

acotaciones y las entradas y salidas en escena de cada Tyrone. La segunda se construyó a partir de una aproximación distinta, pues se complementó el ámbito meramente literario con teorías físicas y filosóficas. Para esto, ya se consideró la interacción de la obra con la lectora o el lector, y se ofreció una propuesta distinta sobre la temporalidad en *Journey*. La última faceta siguió un proceso similar de interpretación a la segunda, pero se hizo desde una perspectiva feminista, no física y filosófica. Lo femenino como ausencia fue lo que más atinadamente exhibió el impacto de lo ausente en la obra. Si bien un estudio más extenso estaba fuera del alcance de este trabajo, se logró comprobar que la ausencia tiene un papel decisivo en las situaciones iniciales y finales de Mary, James, Jamie y Edmund. O'Neill complejiza a cada personaje, y el análisis realizado en este trabajo representa una manera de comprender esa complejidad, aunque sea en una de sus dimensiones, bajo la idea de lo ausente. Se espera que este mayor entendimiento exalte la emoción que transmite O'Neill y ayude a la lectora o al lector a apreciar el valor dramático, literario y social que tiene *Long Day's Journey into Night*.

Referencias

- Alharbi, Aljawharah. *The Catalyst: An Indepth Look at the Damaging Effects of the Absent Character in Selected American Plays*. King Saud University, 2018.
- Alsamaray, Enas Muhammad. *Between Absence and Presence: The Female's Position and Possession in Eugene O'Neill's The Iceman Cometh*. Tikrit University, 2009.
- Banu, S. Parvin. *'Fallen Women' — A Study of Women Characters in the Selected Five Plays of Eugene O'Neill*. Mother Teresa Women's University, 2009.
- Barlow, Judith E. "O'Neill's female characters". *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. 2a ed., Cambridge University Press, 2000, pp. 164-175.
- Bell, Amanda. "Absence/Presence". *The Chicago School of Media Theory*, 2019, <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/absence-presence/>. Consultado en agosto de 2019.
- Bergson, Henri. "De la multiplicidad de los estados de conciencia". *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, trad. Juan Miguel Palacios. Ediciones Sígueme, 1999, pp. 61-102.
- Berlin, Normand. "The late plays". *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. 2a ed., Cambridge University Press, 2000, pp. 82-95.
- Booth, Willard Claude. *The Nature and Significance of the Father in the Plays of Eugene O'Neill*. University of Southern California, 1969.
- Burr, Suzanne. *Ghosts in modern drama: Ibsen, Strindberg, O'Neill and their legacy*. The University of Michigan, 1987.
- Carbonell, Neus y Marta Segarra. "Psicoanálisis y diferencia sexual". *Lectora*, vol. 8, no. 1, 2002, pp. 7-11.

- Carlson, Stephanie D. *Absent Characters: Stage Space and Social Change in Modern Drama*. Vanderbilt University, 2016.
- Chothia, Jean. "Trying to write the family play: autobiography and the dramatic imagination". *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. 2da ed., Cambridge University Press, 2000, pp. 192-205.
- Elise, Dianne. "Sexo y vergüenza: la inhibición de los deseos femeninos", trad. Marta González Baz. *Revista internacional de psicoanálisis en internet*, vol. 32, no. 1, 2009, pp. 1-34.
- Fraga Utges, Cecilia. *Cuidados y desigualdades en México: una lectura conceptual*. Oxfam México, 2018.
- Greene, Nicholas. "Long Day's Journey into Night: The Tyrones at Home in America". *Hungarian Journal of English and American Studies*, vol. 11, no. 2, 2005, pp. 109-110.
- Hall, Ann Christine. "A Kind of Alaska": *The representation of women in the plays of Eugene O'Neill, Harold Pinter, and Sam Shepard*. The Ohio State University, 1988.
- Karim, Asim y Nasim Riaz Butt. "Mothers in Eugene O'Neill's *Strange Interlude* and *Long Day's Journey into Night*". *Linguistic and Literary Broad Research and Innovation*, vol. 2, no. 1, 2011, pp. 79-91.
- Kierkegaard, Søren. *Repercusión de la tragedia antigua en la moderna*, trad. Demetrio Gutiérrez Rivero. RBA, 2015.
- Kobernick, Mark. *Semiotics of the Drama and the Style of Eugene O'Neill*. John Benjamins B.V., 1989.
- Liu, Yan. *The Mother as the Other: A Psychoanalytic and Feminist Reading of Motherhood in Ibsen, O'Neill and Pinter*. The Chinese University of Hong Kong, 2003.

- McDonald, David. "The Phenomenology of the Glance in *Long Day's Journey into Night*". *Theatre Journal*, vol. 31, no. 3, 1979, pp. 343-356.
- Meaney, Gerardine. "Long Day's Journey into Night: Modernism, Post-Modernism and Maternal Loss". *Irish University Review*, vol. 21, no. 2, 1991, pp. 204-218.
- Millán de Benavides, Carmen y Angela María Estrada Mesa. *Pensar (en) género*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2004.
- O'Neill, Eugene. *Complete Plays 1920-1931*. The Library of America, 1988.
- O'Neill, Eugene. *Early Plays*, introducción de Jeffrey H. Richards. Penguin Classics, 2001.
- O'Neill, Eugene. *Long Day's Journey into Night. Complete Plays 1932-1943*. The Library of America, 1988.
- Oxford. "Mephistophelian". *British and World English Dictionary: Lexico*, s.f., <https://www.lexico.com/en/definition/mephistophelian>. Consultado en octubre de 2019.
- Pacheco, Gilda. "The Female Image in Eugene O'Neill's *Desire under the Elms* and *A Moon for the Misbegotten*". *Filología y Lingüística*, vol. 21, no. 1, 1995, pp. 55-63.
- Plooster, Nancy Ann. *Performing Loss: Mourning on the American Stage*. University of California, 2003.
- Rovelli, Carlo. *El orden del tiempo*, trad. Francisco José Ramos Mena. Anagrama, 2018.
- Schiavi, Michael R. *Staging Effeminacy in America*. New York University, 1998.
- Selmon, Michael. "'Like . . . So Many Small Theatres': The Panoptic and the Theatric in *Long Day's Journey into Night*". *Bloom's Modern Critical Interpretations: Long Day's Journey into Night*. Bloom's Literary Criticism, 2009, pp. 113-126.
- Shaughnessy, Edward L. "Long Day's Journey into Night". *Bloom's Modern Critical Views: Eugene O'Neill*. 2da ed., Bloom's Literary Criticism, 2007, pp. 69-82.

Suárez Tomé, Danila. “Seminario Anual de Estudios de Género y Feminismo - Segundo Encuentro”. *Seminario DeGenerando la Ciencia Política*, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=lwXNKBVbJ9Q>.

Bibliografía

- Al-Khalili, Raja Khaleel. *The Dialectic of Theatrical Space and Domestic Space in Modern American and British Drama (1900-1939)*. Washington State University, 2006.
- Byrd, Robert E., Jr. *Unseen Characters in Selected Plays of Eugene O'Neill, Tennessee Williams, and Edward Albee*. New York University, 1998.
- Radford, Melisa. *Eugene O'Neill and the Feminine Ideal*. The University of Houston Clear Lake, 2004.
- Scarborough, John Alex. *Eugene O'Neill's Sense of Place: A Study of His Locative Archetypes*. The University of Tulsa, 1970.
- Shim, Jung Soon. *Self vs. Tradition: Images of Women in Modern American and Korean Drama*. University of Hawaii, 1984.
- Sipl, Diane Marie. *The Family in American Drama*. University of California, 1980.
- Tueth, Michael Vincent. *The Image of the Family in Popular American Theater: 1945-1960*. New York University, 1977.
- Wells, Pamela. *Female Social Conventions in Plays of Eugene O'Neill*. Stony Brook University, 2011.